

د . أحمد رجائي



**طريقة عربية
لتدوين الموسيقى العربية**



خلاصة معدة للمناقشة في مؤتمر الموسيقى العربية

780.7
91749
R161

د. أحمد رجائي

طريقة عربية

لتدوين الموسيقى العربية

"خلاصة معدة للمناقشة في مؤتمر الموسيقى العربية

المنعقد في القاهرة في الفترة من ١-١٠/١١/١٩٩٥"

جميع الحقوق محفوظة للناسر : د . أأمد رآائى أفا القلعة

طريقة عربية لتدوين الموسيقى العربية/أأمد رآائى . - دمشق :
أأمد رآائى ، ١٩٩٦ . - ٤٠ ص : ٢٩ سم .

"ألاصة معة للمناقشة فى مؤامر الموسيقى العربية

المنعأ فى القاهرة فى الفترة من ١-١٠/١١/١٩٩٥"

١ - ٧٨١,٦٠٩٥٦ / ج ١ ط ٢ - العنران ٣ - رآائى

مكأبة الأسد

رقم الإيأاع القانونى : ع - ١٦٩٦/١١/١٩٩٥

إهداء

أهدي هذا البحث إلى روح أبي : د.فؤاد رجائي آغا القلعة.
فقد علم أولاده الموسيقى في معهده الخاص. ولقد نبغ منهم واحد وكنت من الذين لم
ينبغوا فتطورت المعرفة وبقيت ممارسة الفن هزيلة. وقد تعلمت العزف على آلتنا
الموسيقية المتواضعة للرهيبة، نحن بني الشرق، وهي العود، ولكني لم أطرب أحداً بها
سوى نفسي التي تقبل مني دون غيري الهنات.. وكنت في هذه الآلة مثل أبي، فقد ورثت
عنه بعض خواص أذنه التي كانت تخيف المطربين لأنها كانت تكشف أي نشار مهما
وهن.. كما ورثت عنه عدم دقة لمس الأوتار بالأصابع، الأمر الذي جعله يحجم عن العزف
أمام الناس، وانقطع إلى التنظير والاستماع والنقد. وقد بذل جهوداً كبيرة في البحث عن
التدوين العربي القديم للموسيقى، ومات قبل أن يكمل بحثه في الموضوع.
وما أكثر ما أفنقده عندما أحاول أن أكمل المشوار.

أحمد رجائي

طريقة عربية لتدوين الموسيقى العربية

أولاً - مبررات البحث

١ - اتفق الموسيقيون في المؤتمر الأول للموسيقى العربية المنعقد في القاهرة عام ١٩٣٢ على اعتماد النمط الغربي للتدوين الموسيقي، وكان ذلك على الأرجح بتأثير من المستشرقين ومن الموسيقيين الأتراك الذين شاركوا في المؤتمر، وكذلك الموسيقيين العرب الذين أكملوا علمهم في بلاد الغرب.

وكانت حجة العرب في ذلك الرغبة في جعل موسيقانا عالمية يمكن أن يقرأها أبناء الغرب ويستمتعوا بها، وكذلك المحافظة على ذلك الجزء من تراثنا الذي وصل إلينا من الانتشار بعد أن اندثر أكثره، وذلك باستخدام طريقة موجودة وفي متناول الجميع. ومما لاشك فيه أن التراث قد أمكن حفظه، ولكن ليس بكل تفاصيله وخاصة تدوين الكومات، كما أن الموسيقى العربية لم تصبح عالمية.

والأتراك الذين غيروا لغتهم إلى اللاتينية فلم يعودوا قادرين على قراءة مراجع تاريخهم وحضارتهم، وبعد أن كانوا في طليعة دول الشرق أصبحوا في مؤخرة بلاد الغرب، لم يواجهوا المشكلة التي واجهها العرب. وتتجلى أهم مشكلة للعرب في كتابة نص الأغنية المرافق للحن، حيث اضطروا إلى تقسيم الكلام إلى أجزاء في سعيهم إلى تحديد بدايات ونهايات اللفظ المرافقة للأجزاء اللحنية. وأصبح اللحن يُقرأ من اليسار إلى اليمين، ونص الكلام المُغنى يكتب على أجزاء تُقرأ فرادى من اليمين إلى اليسار ولكن الانتقال من جزء إلى آخر لابد أن يكون من اليسار إلى اليمين لمرافقة اللحن. وهذه المشكلة ما زالت قائمة.

وقد واجه الموسيقيون العرب مشاكل أخرى منها الاضطرار إلى تعلم التدوين الغربي وهو لغة جديدة وعالم قائم بذاته، ويحتاج في كثير من الأحيان إلى تعلم لغة أجنبية، وهذا عبء ثقيل عليهم. وهكذا اقتصر العلم بالنوتة على القلة من الموسيقيين، بينما عاد "أبناء البلد" إلى الاعتماد على السماع والتواتر، وانصرفوا "النخبة" إلى الغرب لتدرس الموسيقى، ثم عاد بعض منها لتدريس الموسيقى في بلادنا.

وقد آل الأمر في آخر المطاف إلى أن الغرب، في ما عدا قلة منه، لم يهتم بموسيقانا، فقد انقرض جيل أولئك المستشرقين الذين تبحروا في فنوننا منذ أوائل القرن التاسع عشر، وأصبح المستشرقون الجدد يهتمون بالقصص والتيارات الفكرية والسياسية في البلاد العربية دون

الاهتمام بفنون العرب وآدابهم، أي أنهم أصبحوا يهتمون ، لأغراض سياسية، بالمحتوى الفكري لأدبنا دون أطرها الفنية. وبهذا لم نحقق الهدف بينما بقينا نحن مع مشاكلنا التي أوجدناها لأنفسنا.

وقد أصبحت اللغة العربية سادس لغة عالمية باعتراف الأمم المتحدة التي تعتبر العربية إحدى ست لغات رسمية لها. فما أخرجنا إلى الرجوع إلى أصالتنا في تدوين موسيقانا.

٢ - مثلما فعل الغرب في بدايات التدوين الموسيقي للألحان استعمل العرب الحروف الهجائية. وما تزال الحروف الهجائية معروفة إلى اليوم ولاسيما في البلاد الألمانية والأنكلوسكسونية. غير أن الحروف الهجائية بقيت قاصرة عن تثبيت الدقة اللازمة، ولاسيما ماتعلق بالمدة الزمنية للعلامة الموسيقية. وبالنسبة للعربية تبقى المشكلة الأكثر تعقيداً في مواضع الرفع والخفض لاحتواء المقامات الموسيقية العربية على الفواصل (الكومات) حيث تشكل الفاصلة تسع الدرجة.

وقد أدرك العرب هذا فجعلوا استخدام حرف الهجاء أكثر تعقيداً، حيث طبقوا الأسلوب المعروف في فنون الشعر العربي وهو الرمز بكلمات منتقاة إلى تأريخ سنوات المناسبات ولاسيما سنة الوفاة بشعر يكتب على شواهد القبور، حيث تأتي في اواخر الشعر كلمة مشتقة من عبارة "تأريخ"، كقولك "أرخت"، أو "تاريخها"، تليها كلمة أو جملة مناسبة يعادل مجموع حروفها رقماً هو سنة المناسبة. وترمز الحروف (حسب تصنيف أبجد هوّز...) إلى أرقام كما يلي:

أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩
ي	ك	ل	م	ن	س	ع	ف	ص
١٠	٢٠	٣٠	٤٠	٥٠	٦٠	٧٠	٨٠	٩٠
ق	ر	ش	ت	ث	خ	ذ	ض	ظ
١٠٠	٢٠٠	٣٠٠	٤٠٠	٥٠٠	٦٠٠	٧٠٠	٨٠٠	٩٠٠
غ								
١٠٠٠								

وقد رُقّم صفي الدين الأرموي، الذي عاصر سقوط بغداد على يد هولاكو، الدرجات الموسيقية على هذا المبدأ. وأدخل الأرموي في هذا الترقيم ما يعادل أجزاء الدرجات حسب مقتضيات المقامات الموسيقية. ونبين فيما يلي رموز الأرموي التي رمز بها إلى الدرجات وهي التي تعادل أرقاماً متسلسلة، ونضيف إليه رأي محقق الكتاب الحاج هاشم الرجب في ما يعادلها من درجات السلم الشرقي الحالي منقحاً قليلاً بما نعتقده أصح:

أ	١	عشيران (لا)	ب	٢	عجم عشيران
ج	٣	عراق	د	٤	كوشت (سي)
هـ	٥	راست (دو)	و	٦	نيم زيركولاه
ز	٧	زيركولاه	ح	٨	دوكاه (ري)
ط	٩	کرد	ي	١٠	سيكاه
يا	١١	نيم بوسليك (مي)	يب	١٢	جهاركاه (فا)
يج	١٣	نيم حجاز	يد	١٤	حجاز
يه	١٥	نوا (صول)	يو	١٦	حصار
يز	١٧	تيك حصار	يح	١٨	حسيني (لا)
يط	١٩	عجم	ك	٢٠	اوج
كا	٢١	نيم ماهور (سي)	كب	٢٢	کردان (دو)
كج	٢٣	شهناز	كد	٢٤	تيك شهناز
كه	٢٥	محير (ري)	كو	٢٦	سنبله
كز	٢٧	بزرک	كح	٢٨	جواب نيم بوسليك (مي)
كط	٢٩	جواب جهاركاه (فا)	ل	٣٠	جواب حجاز
لا	٣١	جواب تيك حجاز	لب	٣٢	سهم (صول)
لج	٣٣	جواب حصار	لد	٣٤	جواب تيك حصار
له	٣٥	جواب حسيني (لا)	لو	٣٦	جواب عجم

ورغم هذه الدقة بقي عنصر المدة الزمنية غامضاً. كذلك تشير مراجع أخرى مصدرها المغرب العربي ترجع إلى عبد الله السهروردي إلى اختلاف في الترقيم وما يناسبه من الدرجات الموسيقية. كذلك فهناك خلاف في ترقيم الدرجات الموسيقية بين ابن المنجم وبين الأرموي فالحرف الذي كان يرمز به لدرجة موسيقية في القرن الثالث الهجري أي أيام ابن المنجم كان يرمز لدرجة أخرى في القرن السادس الهجري أي أيام الأرموي: فدرجة نوا عند ابن المنجم هي البداية فأعطاه حرف (أ) بينما لها عند الأرموي رمز (يه) أي الصوت الخامس عشر حيث أنه اعتبر البداية لديه وهي (أ) لدرجة العشيران.

وفوق هذا وذاك يتبين بعد الشقة بين ما سار عليه الموسيقيون في أيامنا من أسماء للدرجات وبين الرموز الأبجدية إضافة إلى الأسماء الشرقية التي لم يعد يستعمل منها إلا بعضها المشهور. فحتى لو قبلنا بأن الديوان الأول يبدأ بدرجة العشيران (لا) وهو أمر لم يعد مقبولا بسبب الحاجة إلى اليكاه (صول) فإن رموز الدرجات تصبح كما يلي:

لا	سي	دو	ري	مي	فا	صول
الديوان الأول أ	د	هـ	ح	يا	يب	يه
الديوان الثاني يح	كا	كب	كه	كح	كط	لب

ومن الواضح عدم التناسق وصعوبة حفظ هذه الرموز.

٣ - في دراسة سابقة لي لم تنشر حاولت ابتكار طريقة للتدوين، فجعلت الخطوط أوتار عود، ثم رمزت للأصابع حسب مختصر أسمائها وحسب مواقعها من الأوتار. وسرعان ما تبين ضعف هذه الطريقة لأن ما نحن بحاجة إليه هو رموز تصلح لجميع الآلات الموسيقية، حيث لا يفترض في جميع العازفين إتقان العزف على العود إضافة إلى آلاتهم. ولدهشتي اكتشفت فيما بعد أن الأوربيين استعملوا هذه الطريقة في أوائل عصر النهضة. وفي كتاب A Tutor for the Renaissance Lute أي تعليم عود عصر النهضة لمؤلفته Diana poulton نماذج من التدوين ترسم فيها الأوتار وتثبت عليها أرقام أصابع اليد (من ١ - ٤) حسب تسلسل وردوها في اللحن.

٤ - إن تلك الطرق تبقى غير عملية، ويصعب أن تجد لها نصيراً، خاصة وقد رسخت مفاهيم كثيرة في الموسيقى كأسماء درجات السلم الموسيقي (دو، ري، مي..). ومن اللطيف أن نتذكر أننا كنا طلبة في المعهد الموسيقي، كنا نريد عزف بعض المقطوعات قبل أن

نتقن "النوته"، فكنا نسجل للحن بأسماء الدرجات وباللغة للعربية بغض النظر عن سرعتها، التي نعتمد فيها بعد ذلك على الذاكرة. لم تكن تلك الطريقة صحيحة بالطبع ولكنها كانت مفيدة في كثير من الأحوال.

ثانياً - منطلقات المنهج الراهن:

١- بالنظر للدقة الكبيرة التي وصلت إليها رموز التدوين الموسيقي الغربي ولرسوخ أكثر المفاهيم والمصطلحات نحاول الإبقاء على ما يمكن الإبقاء عليه، ونترجم منه ما يصلح، إلى الاصطلاحات العربية قدر الإمكان.

٢- نظراً لأن المقامات الموسيقية العربية تتضمن الفاصلة (الكوما)، والتدوين الغربي للموسيقى العربية قد أهمل الكومات إلا في ما ندر فإن الطريقة المقترحة يجب أن تتفوق على الطريقة الغربية بحيث ترصد الكومات أيضاً.

٣- جاء تدوين الإيقاعات بالطريقة الغربية متأخراً عن تدوين الألحان. ففي كتاب مؤتمر الموسيقى العربية الأول عام ١٩٣٢ نجد أن رمز (دم) أو (تك) لم يكن قد أوجد له حل بعد. وكانت عبارة (دم) أو (تك) قد كتبت لفظاً بالعربية تحت الرمز الذي يحدد المدة الزمنية للنقطة. وفي مرحلة لاحقة كتب الشيخ علي الدرويش وابنه نديم رمز (دم) بعلامة ذات ساق مرفوعة إلى الأعلى ، ورمز (تك) بعلامة ذات ساق نازلة إلى الأسفل.

ونظراً لأن طريقتنا الجديدة تعتمد الرمز بالحروف فإن من الضروري الرمز في تدوين الإيقاعات إلى كل من النقطة القوية والخفيفة بحرف مناسب.

٤- تنطلق الطريقة الجديدة المقترحة مما تتيحه الآلة للكتابة العربية أو برنامج (ويندوز العربي) على الكمبيوتر من رموز. وقد أصبح استعمال الكمبيوتر الشخصي في بلادنا منتشراً، الأمر الذي يسهل التدوين إلى حد بعيد. ومن الطبيعي أن كتابة هذه الرموز باليد أمر سهل على الجميع. ولأنس أن الموسيقى تعتبر أيضاً نوعاً من الرياضيات، وقد سبق علماء الرياضيات والهندسة غيرهم إلى تعريب الرموز.

٥ - اعتبرنا الديوان الأول يبدأ بدرجة صول المنخفضة (يكاه) وذلك لأن هذا الديوان يضم درجات استقرار جميع المقامات المستعملة في الموسيقى الشرقية من اليكاه إلى الجهاركاه. وبهذا يبدأ الديوان الثاني من درجة صول المتوسطة (النوا) والديوان الثالث من جواب النوا. هذا وقد يجد أهل العلم أن تكون بداية الديوان الأول مختلفة في كل لحن وحسب المقام الذي

يستقر عليه اللحن أي ابتداء من درجة استقراره، وهذا ممكن التطبيق إلا أنه ينطوي على تشويش وتعقيدات لالزوم لها.

٦ - نصحننا بالإكثار من الرجوع إلى بداية السطر ولأسيما عند ابتداء الجزء المكرر والتسليم والدور في البشرف والسماعي، والدور والخانة في الموشح واللازمة في النشيد.. إلخ، وذلك على ماتقتضيه الكتابة العادية وخلافاً لما يُتَّبَع في التكوين الغربي.

٧ - ولاننس أخيراً أن طريقتنا المقترحة تسهل إلى حد بعيد تمارين القراءة المسموعة أي الصولفيج لأن المتدرب يقرأ ما هو مألوف لديه ولا يحتاج إلى تذكر اسم الدرجة الموسيقية حسب موقعها من سطور النوتة، وهذا الموقع متغير كما هو معروف. وهذه الطريقة تلغي السطور والمفاتيح.

ثالثاً - الطريقة المقترحة باختصار:

(١) رموز العلامات

أ - نحافظ على أسماء العلامات (صول - لا - سي - دو - ري - مي - فا) : ولكن نختصرها كما يلي:

ص - ل - س - د - ر - م - ف

ب - للسكته نضع رمز (-) وهو يصلح لسكتات الموسيقى وسكتات الإيقاع (اس)

ج - في الإيقاع نرسم ب :

- علامة (هـ) وهي الهاء المنفردة أو المربوطة دلالة على النقرة القوية (دم)

- علامة (ء) وهي الهمزة المنفردة دلالة على النقرة الضعيفة (تك)

د - عندما نريد الإشارة إلى وحدة غير محددة وخاصة للرمز إلى زمن الوحدة فقط نستعمل علامة (و).

هذا وتأخذ جميع هذه الرموز علامات المدة الزمنية التي سنوضحها أدناه.

(٢) المدة الزمنية:

أ - إذا جاءت العلامة بدون إشارة فمدتها الزمنية تعادل السوداء. والسوداء في الموسيقى الغربية تعادل ربع صوت، ولكننا هنا نعتبرها صوتاً، بينما نعتبر البيضاء ضعفي

الصوت والمستديرة أربعة أضعاف الصوت. وما ذلك إلا لقلة ورود البيضاء والمستديرة، ولأن السوداء هي نقطة رئيسية ومتوسطة نوعاً ما، ومنها تتفرع كسورها.

ب - لمضاعفة مدة الصوت أي للوصول إلى مدة البيضاء : نضع فوق العلامة إشارة الضم، أي

صُ - لُ - سُ - دُ - رُ - مُ - فُ

ج - لمضاعفة المدة مرتين أي للوصول إلى مدة المستديرة نضع فوق العلامة إشارة التوين بالضم، أي:

صٌ - لٌ - سُ - دٌ - رٌ - مُ - فٌ

د - لتصيف المدة أي للوصول إلى مدة ذات السن نضع إشارة الفتحة أي:

صَ - لَ - سَ - دَ - رَ - مَ - فَ

هـ - لتربيع المدة أي للوصول إلى مدة ذات السنين نضع إشارة التوين بالفتح أي:

صْ - لْ - سْ - دْ - رْ - مْ - فْ

و - للوصول إلى مدة ثمن السوداء أي ذات الثلاثة الأسنان نضع إشارتي تنوين وفتحة أي:

صَ - لَ - سَ - دَ - رَ - مَ - فَ

ز - للوصول إلى مدة نصف ثمن السوداء أي ذات الأربعة الأسنان نضع إشارتي تنوين بالفتح أي:

صَ - لَ - سَ - دَ - رَ - مَ - فَ

(٣) الثلاثية والسادسية:

أ - من أجل تحديد مدة الثلاثية (ثلاث نقرات في زمنين) ، ومدة السادسة (ست نقرات في أربعة أزمنة) نرسم بـ

٢ < ... > للثلاثية

٤ < > < > للسادسية

وهكذا فإن ٢ < دَ رَ مَ > تساوي ثلاثاً من ذات السنين في زمن اثنتين من ذات السن.

و٤ << دَرَمَ فَمَ رَ >> تساوي ستاً من ذات السنين في زمن أربع.

ويلاحظ أننا خلافاً للنوته الغربية وضعنا رقم (٢) على الثلاثية و(٤) على السداسية لأن المقصود هو مجموع المدة الزمنية وليس عدد العلامات وهو واضح بالنظر.

٤) النقطة والنقطتان:

أ - نستفيد من رمز النقطة في النوته الغربية من أجل زيادة مدة العلامة بمقدار نصف زمنها أي أن:

د. تساوي دَدَ

ب - كذلك نحافظ على رمز النقطتين. فأولاهما تضيف نصف مدة العلامة وثانيتها تضيف نصف مدة النقطة الأولى أي ربع مدة العلامة الأصلية، أي أن :

د.. تساوي دَدَدَ

٥) إشارة الإنقطاع وأقواس الاتصال: عندما يراد للنقرة اللحنية أن تنقطع توضع في التدوين الغربي نقطة عند رأس العلامة. وهنا نلجأ إلى علامة السكون بحيث تلي إشارات التنصيف أو التربيع فوق الحرف أي مثلاً: دَ (دو ذات السن تضرب منقطعة) أما العلامات التي يراد لها أن تتواصل فتوضع لها في التدوين الغربي أقواس تشملها، غير أننا هنا نضع تحت العلامات المشمولة خطأ مستقيماً أي : سَ لَ صَ فهي تعزف متواصلة. وبهذا فإذا أريد لنقرة أن تستمر في الرنين فنضع لها سكوناً فوقها وخطاً تحتها. مثلاً دَ (دو سوداء مستمرة الرنين).

٦) علامات السكته: سبق ووضعنا للسكته سواء في اللحن أو الإيقاع علامة ~ لمدة السوداء

وهذه تأخذ كل الإشارات السابقة لتحديد مدتها أي:

~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~

٧) الديوان:

أ - تتمركز الموسيقى العربية ، والشرقية عموماً في ديوانين (اوكتافين) أولهما يحتوي على درجات استقرار المقامات الشرقية كلها، والثاني هو جوابه. ويضاف إليهما ديوان غير كامل للقرار قبلهما وديوان غير كامل أيضاً لجواب الجواب بعدهما. ويستعمل الغرب أحياناً رقم ٨ فوق العلامة ويعني قفزة ديوان كامل. ولكن ماذا نفعل إذا كان هناك في اللحن الواحد ثلاثة دواوين أو أكثر؟ لتحديد الديوان نضع مبدئياً رقماً يتراوح بين (١ - ٣) قبل العلامة حسبما ترد العلامة في الديوان الأول أو الثاني أو الثالث، ويمكن زيادة هذا العدد

لترك المجال لأصوات حادة جداً، كما نضع حرف (ق) لديوان قرار الديوان الأول، وعند اللزوم يمكن أن يضاف (ق٢) إلخ.. وهكذا يتيح التكوين العربي رموزاً لكل درجات البيانو.
 ب - أما درجة بدء الديوان ودرجة نهايته فنعتبر درجة الصول للخليطة (اليكاه الشرقية) هي درجة البداية، حيث أن أخفض مقام موسيقي هو مقام اليكاه (ويعني المقام الأول) وأعلى مقام هو الجهاركاه أي (فا) وتقع في نفس الديوان عند نهايته. وبهذا تنحصر درجات استقرار المقامات في ديوان واحد هو الديوان الأول أي (١). وبهذا تكون:

ق د دو في ديوان قرار الديوان الأول وهي أخفض درجة في كثير من آلات العود. وقد سمعتُ منير بشير وقد نصب وترّاً غليظاً في العود يصل إلى ما دون ذلك (قرار عجم عشيران).

ق م مي ذات السن في ديوان قرار الديوان الأول (أغلظ وتر مطلق معتاد في العود إذا نُصب على درجة مي)

اص صول سوداء في الديوان الأول (نفس الوتر إذا نصب على درجة صول كما يفعل الكثيرون من عازفي العود)

اد دو ذات السن في الديوان الأول وهي درجة استقرار مقام الراست. والنهوند ومقامات كثيرة غيرهما.

١ف فا ذات السنين في الديوان الأول وهي درجة استقرار مقام الجهاركاه.

٢ف فا بيضاء في الديوان الثاني وهي جواب الجهاركاه (الوتر السادس الحاد المطلق في العود)

٣ د دو سوداء في الديوان الثالث. (اتصال الزند مع الصدر في نفس الوتر) وما هذه إلا أمثلة للتوضيح.

٨) للرفع والخفض

(أ) لأنصاف الدرجة وأرباعها:

في جميع المقامات العربية توجد أنصاف الدرجة، أما الربع الصحيح فلا يوجد إلا في بعض المقامات (الراست مثلاً)، ولذلك توضع للرفع والخفض في حدة الصوت إشارات تسبق العلامة الدالة على الدرجة:

+ لزيادة نصف درجة (دييز)

- لنقص نصف درجة (بمول)

- × لزيادة ربع درجة (نصف ديز) وهذا مستعمل في التدوين الغربي (النوته) للموسيقى العربية فقط
- ÷ لنقص ربع درجة (نصف بمول) وهذا مستعمل أيضاً في التدوين لغربي (النوته) للموسيقى العربية فقط
- = للدرجة الطبيعية عند العودة إليها (بيكار)

(ب) للفواصل (الكومات):

ترتبط مسألة الكومات أصلاً بالسلم الموسيقي العربي. ولابد هنا من الترتيب قليلاً: فوتر العود لدى الأرموي يتدرج من مطلق الوتر، إلى زائد الوتر، فمجنّب الوتر، فالسبابة، فوسطى الفرس، فوسطى زلزل، فالبنصر، فالخنصر. والصوت الذي يخرج من الخنصر يساوي الذي يخرج من مطلق الوتر التالي. والأبعاد بين هذه الدرجات على الوتر الواحد ليست متساوية.

ويحدد توفيق الصباغ درجات السلم الموسيقي العربي بين الراست والكردان، بغض النظر عن تصوير المقامات والأنغام العارضة بتسعة عشر درجة (بما فيها الدرجة المناظرة للأولى في الديوان التالي) أي بثمانية عشر بُعداً غير متساوية كما يلي:

الدرجة	اسمها للشرقي	عدد الكومات
دو	راست	٠
ري بمول	زيركوله	٥
ري	دوكاه	٤
ري ديبيز (=مي بمول وربيع)	كردي واطي	٤
مي بمول	كردي عالي	١
مي نصف بمول	سيكاه	٢
مي	نيم بوسليك	٢
فا	جهاركاه	٤
فا ديبيز	حجاز	٤
صول بمول (=فا ديبيز وربيع)	صبا	١
صول	نوا	٤
لابمول وربيع	حصار واطي	٤
لابمول	حصار عالي	١
لا	حسيني	٤
سي بمول وربيع	عجم	٤
سي نصف بمول	لوج	٣
سي ربع بمول	نيم ماهور واطي	١
سي	نيم ماهور عالي	١
دو	كردان	٤
المجموع		٥٣

إن في كثير من المقامات تستعمل الفواصل (الكومات) للرفع أو الخفض، وهذا غير مدون في الطريقة الغربية للموسيقى العربية، إلا في حالات نادرة.

ومن هذه الحالات النادرة علامة ابتكرها الشيخ علي الدرويش لمقام الحجاز خاصة وهي علامة بمول معقوفة الذيل تسبق درجة مي وتعني أن الصوت يقع بين البمول ونصف البمول أي أعلى من درجة الكرد بكونا (فاصلة) واحدة تقريباً. ولكن هذه العلامة لا تكفي وخاصة لتصوير المقامات. ونشير هنا إلى أن هناك خلافاً على ما يبدو في تحديد الدرجة

الثانية من مقام الحجاز فهي عند الدرويش أعلى من مي بمول بكوما بينما لا توجد هذه الدرجة لدى الصبّاغ حيث يعتبر الدرجة الثانية من مقام الحجاز مي بمول تماماً كما يتبين ذلك من سماعي صبا الذي دوناه في القسم العملي من هذا البحث.

ومن هذه الحالات ما ابتكره توفيق الصبّاغ وذلك بإضافة علامة ربع ديز (تتألف من خطين متقاطعين) وعلامة ربع بمول (تتألف من علامة بمول مع خطين متصلين مع ذيلها) وقد وربّنا في "سماعي صبا" الذي اخترناه كنموذج لطريقة التدوين المقترحة. ولكن هاتين علامتين مختلفتان نوعاً ما عن الكوما. فالكوما تشكل تسع الدرجة بينما تشكل كل من علامة ربع الدييز وربع البمول ثمن الدرجة، وبهذا يتولد في كل منهما فارق يعادل جزءاً من اثنين وسبعين من الدرجة، وهو فارق يمكن بالطبع إهماله. وبالفعل فقد أهملنا هذا الفارق الطفيف في ترجمتنا لتدوين سماعي صبا آنف الذكر.

وطريقتنا المقترحة هذه تتعامل مع الكومات مباشرة، حيث لا بد، لإيفاء الموسيقى العربية خصوصاً والشرقية عموماً حقها، من وضع رموز تهدف إلى الدقة الكاملة سواء للمقامات التي تستقر على درجتها الأصلية، أو للمقامات المصورة على غير درجتها. وهنا نضيف إلى الرموز السابقة (وهي على التوالي $+$ $-$ \times \div $=$) رموزاً تعني إضافة كوما أو كومتين أو إنقاص كوما أو كومتين من أي رمز خفض أو رفع. وهنا نلجأ أيضاً إلى الفتحة والكسرة والتدوين بالفتح والتدوين بالكسر، ولكن بمعنى مختلف تماماً. وهنا لانخشي الالتباس لأن هذه الشارات ستكون مضافة إلى رموز الرفع والخفض وليس إلى الدرجة الموسيقية ذاتها. وهنا يكون للرفع بكوما واحدة بإضافة فتحة، وإضافة كومتين بإضافة تدوين بالفتح، وإنقاص كوما بإضافة كسرة، وإنقاص كومتين بإضافة تدوين بالكسر، وهذه تزيد أو تنقص من علامات الرفع أو الخفض.

ونوضح ذلك في ضوء مثال بين درجتَي (ري) أي الدوكاه وهي درجة استقرار مقام البيات والحجاز والصبا وغيرها، وبين درجة مي الطبيعية. ونضع العلامات مع جميع رموز الرفع أو الخفض في حقلين هما متساويان تقريباً وإن كانا في الحقيقة غير متساويين تماماً في كل الحالات، وهذا يشكل مزية لا محذوراً لأنّ هذا الاختلاف على ضآلته عند وجوده حسب الحال، هو ما يتيح للموسيقار الاختيار بين إحدى العلامتين المتناظرتين وشبه المتساويتين عندما يريد أن يكون في منتهى الدقة:

الحقلان شبه المتساويين

\overline{r} (ر)	\overline{r} (ر) درجة (ري) الطبيعية أو العودة إليها (بيكار)
$\overline{r} =$	$\div^- m$ ري زائد كوما أو مي ناقص ثلاثة أرباع وكومتين
$\overline{r} =$	$\div^- m$ ري زائد كومتين أو مي ناقص ثلاثة أرباع وكوما
$\overline{r} \times$	$\div^- m$ ري زائد ربع (نصف ديز) أو مي ناقص ثلاثة أرباع
$\overline{r} \times$	$-m$ ري زائد ربع وكوما أو مي ناقص نصف وكومتين
$\overline{r} \times$	$-m$ ري زائد ربع وكومتين أو مي ناقص نصف وكوما
$\overline{r} +$	$-m$ ري زائد نصف (ري ديز) أو مي ناقص نصف (مي بمول)
$\overline{r} +$	$\div^- m$ ري زائد نصف وكوما أو مي ناقص ربع وكومتين
$\overline{r} +$	$\div^- m$ ري زائد نصف وكومتين أو مي ناقص ربع وكوما
$\overline{r} + \times$	$\div^- m$ ري زائد ثلاثة أرباع أو مي ناقص ربع
$\overline{r} + \times$	$=m$ ري زائد ثلاثة أرباع وكوما أو مي ناقص كومتين
$\overline{r} + \times$	$=m$ ري زائد ثلاثة أرباع وكومتين أو مي ناقص كوما
$\overline{m} (م)$	$=m (م)$ مي الطبيعية أو عند العودة إليها

ويجب الانتباه هنا إلى أن كلاً من الفتحة والتتوين بالفتح يزيد من قيمة العلامة التي يرافقها، وكلاً من الكسرة والتتوين بالكسر ينقص من قيمة العلامة التي يرافقها. وليس هناك صعوبة عندما تكون العلامة أصلاً باتجاه الزيادة (أي في الحقل الأيمن من الجدول أعلاه) ولكن قد يحصل التباس عندما تكون العلامة أصلاً باتجاه النقصان. فعندما تأتي علامة (-) وعليها فتحة (-) فمعنى ذلك أن النقص يزيد بمقدار كوما أي أن الإنقاص المطلوب هو أكبر من نصف درجة بمقدار كوما، وعندما تأتي علامة نقص الربع وعليها فتحة (\div^-) فمعنى ذلك أن النقص المطلوب هو أكبر من الربع بمقدار كوما. أما إذا جاءت علامة نقص النصف وتحتها كسرة (-) فمعنى ذلك أن النقص المطلوب هو أقل من النصف بمقدار كوما (إنقاص نصف إلا كوما)، وهكذا دواليك.

كذلك ننوه إلى أن من الممكن بهدف الدقة المتناهية إضافة علامات وسيطة في بعض الحالات ولاسيما عندما يستعمل رمز زيادة أو نقص الربع والثلاثة أرباع بإضافة كسرة (مثلاً زيادة ربع إلا كوما أو زيادة ثلاثة أرباع إلا كوما، أو إنقاص ربع إلا كوما أو ثلاثة أرباع إلا كوما)، ولكن كثرة التعقيدات على ضالة الأثر ليست ضرورية لأن الكوما بحد

ذاتها تشكل جزءاً ضئيلاً من الدرجة، وإن كان من المفيد معرفة ذلك لاستكمال النظرية. إن هذا التصنيف يعين أدق العازفين والملحنين على الاختيار حسب الحاجة. لقد ألغى الغرب السلم الطبيعي وبذلك كل ما هو أقل من نصف الدرجة منذ عصر باخ، واكتفى بأنصاف الدرجة. وما زال الشرق يتمسك بهذه الأجزاء الصغيرة فبدونها لا يتم الطرب. ومن المعروف أن هناك نظرية تقترح إلغاء الكومات والاكتفاء بأرباع الدرجة، حيث تبقى الموسيقى العربية على رأي أصحاب هذه النظرية متميزة عن الغربية بهذه الأرباع، ونحن نعتبر هذه النظرية هدامة إذ لا يدرك القائلون بها أن الموسيقى العربية تفقد بضباع الكومات كثيراً من نكهتها الرائعة. ولماذا نلغي الأجزاء الصغيرة من الدرجة في عصر الإلكترون؟

٩) رموز المقامات

أ - لاختصار وضع إشارات الرفع والخفض المتكررة يوضع رمز المقام الموسيقي في مطلع اللحن ومطلع دور أو خانة أو تسليم (حسب الحال) وأحياناً عندما يتغير المقام كلياً، وذلك حسبما هو متعارف عليه في التدوين الموسيقي الغربي للموسيقى العربية.

مثلاً: لمقام النهوند م - ل - س

لمقام الراست م - ل - س

لمقام الحجاز كاركردي م - ل - س

ب - كما هو الحال في التدوين الغربي توضع في النص المدون إشارات الرفع والخفض قبل كل علامة تشذ عن المقام المحدد في أول اللحن أو الفقرة أو السطر، أما إذا تكررت في الجملة الواحدة فلا توضع نفس الإشارة إلا عندما تتغير من جديد.

١٠) ترتيب رقم الديوان مع إشارات الرفع والخفض:

أ - يوضع رقم الديوان (الأوكتاف) في بداية النص أو عند تبدله أو عندما يحسن تأكيده.

ب - عندما يوضع رقم الديوان يكون قبل إشارات الرفع أو الخفض ، فمثلاً:

١ - م مي ذات السن في الديوان الأول ناقصة نصف درجة

وفاصلة (كوما)

ج - الدرجة المخفضة أو المرفوعة تعتبر واقعة في الديوان الذي تقع فيه الدرجة الطبيعية لها، وذلك مهما رُفعت أو خُفضت.

(١١) الإعادة: إذا كان الجزء الذي سيعاد قصيراً تستعمل الرموز المعروفة في التدوين الغربي وهي رمز (/) لنصف المقياس (الميزورة) ورمز (%) لمقياس كامل و(%١) إذا كان يراد إعادة المقياس مرتين.

أما إذا كان يراد إعادة جزء طويل نسبياً من اللحن فكذلك يمكن استعمال رموز التدوين الغربي مترجمة أي:

أ - توضع في أول الجزء الذي سيعاد إشارة :: وفي آخره إشارة ::

ب - يستخدم القوس الكبير مسبقاً برقم ١ أو ٢ لبيان الجزء الذي يتغير عند الإعادة،

أي :: ١ [::] و ٢ []

(١٢) لوضع حواجز بين أدوار الإيقاع في اللحن يوضع خط شاقولي ١ وعند انتهاء جزء

متكامل من اللحن يوضع خط شاقولي مزدوج //

أما حواجز الجمل الإيقاعية وهي التي تساعد قائد الفرقة الموسيقية على ضبط الإيقاع وخاصة عندما يكون الإيقاع طويلاً فنضع لها خطاً قصيراً مائلاً إلى اليسار أي (\). ويُنْتَبَه إلى ضرورة عدم الخلط بينه وبين رمز إعادة نصف الميزورة وهو خط طويل مائل إلى اليمين أي (/).

(١٣) لإشارة الانتهاء في آخر اللحن يوضع خط شاقولي مزدوج ثليه إشارة ١ أي ::

(١٤) قفزة التجاوز: عندما يراد تجاوز جزء من اللحن (الكودا) توضع إشارة نجمة * في آخر الجزء المعزوف الذي يُنْتَقَل منه ، وتكرر الإشارة * في أول الجزء الي يُنْتَقَل إليه.

(١٥) الإرجاع إلى التسليم في السماعي والبشرى، وإلى اللازمة في النشيد أو الأغنية توضع إشارة \$ وهي تشبه ما يُستعمل في النوتة الغربية. على أنه يُنصَح عند تغير الصفحة أن يعاد تدوين التسليم لتوفير الإنسيابية في العزف المقروء.

(١٦) الزغردة (وزمنها يؤخذ مما يليها) : يُصَغَّر الحرف إلى أبعد مدى ممكن ، وهذا ممكن في الكمبيوتر أو باليد.

(١٧) توافق الأصوات: عندما يكون اللحن متضمناً توافق أصوات توضع الجملتان المتوافقتان ضمن قوسين متوسطين () على أن تكون الجملة ذات اللحن الرئيسي في السطر الأعلى والجملة ذات اللحن المرافق في السطر الأدنى وأن يوضع كل صوتين متوافقين تحت بعضهما تماماً.

١٨) قواعد تنظيمية وجمالية

أ - يُنْتَبه إلى أن كل دور أو خانة في الموشح، وأي خانة أو تسليم في السماعي تبدأ دائماً في أول السطر.

ب - يخصص للموسيقى سطر ولكلام الأغنية سطران فوق سطر الموسيقى، وتحدد بالضبط مواقع التقاء اللحن والكلام.

ج - يوضع في مطلع اللحن، إلى جانب اسم المقام، اسم الإيقاع الموسيقي وعدد وحداته مقيساً بوحدة الأساس أي مثلاً (٣ و) أو (٨ و) إلخ حسب الحال، وبعد ذلك يوضع وراء رمز الوحدة (و) رقم يمثل عدد نغمات الوحدة أي مثلاً (و = ٦٢) وذلك لتحديد سرعة اللحن.

١٩) ولتوضيح هذه السرعة تستعمل عبارات عربية بدلاً من العبارات الأجنبية التي توضع عادة في الابتداء أو عند تبدل السرعة، وأهمها ما في الجدول التالي:

عدد النغمات	العبرة الأجنبية	العبرة العربية
٥٠-٤٨	Lento	ببطء
٦٢-٥٤	Moderato	باعتدال
٦٢-٥٦	Andante	بالهويني
٧٠-٦٣	Andantino	بتمهل
٩٠-٦٩	Allegretto	بنشاط
١٢٠-٩٢	Allegro	باسراع
٢٠٠-١٧٦	Vivace	بحيوية
٢٠٢-٢٠٠	Presto	بسرعة
٢٠٨-٢٠٤	prestissimo	بعجل

٢٠) وأخيراً يسعدنا أننا نلغي الأسطر، كما نلغي المفاتيح (مفاتيح الصول والفا والدو) التي تستعمل في التدوين الغربي لعدم الحاجة إليها. فإذا ما أريد تدوين أصوات متوافقة ومترافقة أمكن ذلك بمجرد إضافة سطر ثانٍ وثالثٍ وتوازي السطرين أو الثلاثة ووضع كل سطر ضمن قوسين متوسطين () ، مع ضبط العلامات المتوافقة ووضع رقم الديوان الملائم لكل سطر، وعند الحاجة قبل العلامة المعنية.

أهم المراجع:

- ١ - من كنوزنا - فؤاد رجائي ونديم الدرويش - حلب ، سورية ١٩٥٥.
- ٢ - الموسوعة الموسيقية الجزءان ١ و ٢ - عبد الرحمن جبججي ، دار التراث الموسيقي، حلب سورية ١٩٨٢.
- ٣ - الموسيقى النظرية - سليم الحلو - دار مكتبة الحياة، بيروت ، لبنان، الطبعة الثانية ١٩٧٢.
- ٤ - رسالة يحيى بن المنجم في الموسيقى ، تحقيق زكريا يوسف.
- ٥ - الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني.
- ٦ - الأدوار - صفي الدين بن عبد المؤمن الأرموي البغدادي تحقيق هاشم الرجب .
- ٧ - الدليل الموسيقي العام - توفيق الصباغ.

أمثلة عملية:

- اخترنا للقارئ الكريم في هذا الملخص عدداً من النماذج لإظهار الناحية التطبيقية:
- أ - موشح "يا شادي الألحان" لسيد درويش للطافته وشهرته، وبهدف توضيح الصلة في التدوين بين اللحن والشعر. المصدر: "من كنوزنا" ص ٦٤.
- ب - الموشح القديم "نبّه النّدمان" لكونه يتضمن تبديلات في الإيقاعات. المصدر: "من كنوزنا" ص ١٢١ .
- ج - لونغه فرحزرا لرياض السنباطي لاشتهارها وكونها تتضمن عددا من الأمور المتميزة بما فيها الزغردات، كما أن تدوينها أبسط من غيره لعدم تغير المقام. المصدر: الموسوعة الموسيقية، الجزء الأول ص ١٣٥.
- د - "سماعي صبا" لتوفيق الصباغ: وقد وقع الاختيار عليه كنموذج معقد، وذلك لغناه في تقليب النغمات ولاسيما عبر الكومات بتدرج نادر، وانزلاق اللحن تدريجياً من مقام إلى آخر عبر مقامات وسيطة بين مقامين مألوفين. ولم أجد مقطوعة صامته بهذا الغنى والدقة وما يتبعها من صعوبة العزف. وهذا السماعي يتميز أيضاً بوجود قطعة صغيرة من اللحن تتضمن توافق الأصوات، كما أن له خمس خانات على خلاف للسماعيات المعتادة التي تحتوي على أربع خانات. المصدر: الموسوعة الموسيقية، الجزء الثاني ص ١١٨ ، وهو في المصدر مصوّر عن تدوين بخط توفيق الصباغ.

موشم "يا شادي الألحان"

الشعر : قديم

الألحان : الشيخ سيد درويش

المقام : السازكار

الإيقاع : المصمودي (٨ و)

بإسراع (و = ٩٢) / ثمن /

يا..شادي ال...أل.....حا.....ن...آ...ه أ.....سم...عنا.....نا.....رنا.....نا
 ٢: د د س س ل ١ ص ص ل ل ل ل س د ل س د س ل ١ ص ١ ر ر د
 تر السعي.....دا.....ن...يا...لل.....لي...يا.....لا.....لا.....لا.....آ.....
 ر د د س ١ د س س ل ل ل ل س د ل ١ ص ص ل س س ١ د
ه.....يا...لا...لل.....لي.....رنا.....نا.....تر السعي.....
 س ل ص ص ل ص ١ اف ٢ ص س ل ص اف ١ م ر م ف
دا.....ن آ...و أ.....سم...عنا.....نا.....آه.....يا
 ٢ ص ١ - اد فام ر ر د اد ر م ف ٢ ص ل س د ١ - ص اف
 لل.....لي نا.....لا.....لا لا آ.....ه يا لل.....لي
 م. + ر د ١ ٢ ص اف م + ر ١ د ف. م + م. ر د : ٥

الشعر:

دور ١: يا شادي الألحان أسمعنا رنات العيدان
 دور ٢: أطرب من في الحان واحسبنا من ضمن النّدمان
 سلم مقام السازكار: اد + ثمن ف ٢ ص ل ثمن د ٥ ٢ د س ل ص اف ثمن + ر د
 إيقاع المصمودي (٨ و) : ٥ ٥ ~ ٥ ١ ~ ٥ ٤

موتشتم "نبیہ النعمان"

الشعر: قديم - اللحن : قديم

المقام : الحجاز كاز

الإيقاع : نقش الهزج : هزج (٢٢ و) + مدور تركي (١٢ و) + مدور عربي (٦ و)

بہنشاط (و = ۷۲)

نَبِّبْ.....فِي.....الْفَنِّ.....نُذْ.....مَا.....

\$ ہزج (۲۲و) ۱۱۔ دَسَّ ۱ رَسَّ دَّ لَّ ص ۱۔ لَّ صَّ لَّ سَّ لَّ صَّ

...نَ صا.....ح اِنْ...نَ دا.....عي ال.....أف.....

اف ۱ ۲-ل ص اف م ف ۱ ۲ ف ف ۲ ص ل ۱ د س س ل

.....أَنْفَسَ صَا...خ حَيَّةٌ...تُ مِنْ أَيِّ...يَدِي أَلَمْ...ي..

لُ صَّ ۱۲۵ اِف ۲۲. دَّ ۱۳۵ د ۱۴۵ صَّ ۱۵۵ لَ ۱۶۵ سَ ۱۷۵ رُ ۱۸۵ رَا ۱۹۵

2.....4

م ر د س د ~ || مدور ترکی (۱۲و) بنشاط اکثر (و = ۸۴) || ۲-ر. د س د.

..... آة أما نمت من لا ح نج م ال سع

سَ - لَ ١ سَ - لَ ٢ دُ سَ لَ صَ - صَ ١ صَ ٢ اَ ٢ صَ ٢ اَ ٢ - لَ ٢ صَ ١ صَ ١

.....آخلاو.....

اَفَافَمَّمْ رَرَرَدَدَرَّمَفَّ ۲ص لَسَد ۲ر. دَسَد. س

... ف... آة..... أ ما نم..... من لا..... ح نج..... م.....

لُ ا سَ - لُ دُ سُ لُ صَ - صَ افْ اُ صَ افْ اُ ۲- لُ صَ صَ افْ

..... لاخ

فَأَمَّ رَرْدَد - ۱۱ مدور عربی (و۶) (و=۸۴) ۱۱۔ رَمَ فَا ۱ صَ افَا

.....ر.د
تَد.....س.جَم
نَم.....ع.....ها
فَو..

م ٢ س ل ص اف ام فم ر د ا ٢ ص اف ٢ ص اف ٢ ل

ق..... ال..... ب..... ط..... خ..... و..... ث..... غ..... ر.....

صَّ صَ أَفَّ فَمَّ رَرَّ رَدَّ اذ. رَمَّ فَاَصَّ اذ. رَمَّ فَاَصَّ

ز.....ه.....ر.....

٢صَ افَمْ ٢سَّ لَّصَّ افَمْ فَمْ رَدْ ٥٥ <<

أ..... آة أمانف..... من

مدور ترکی (۱۲) :: ۲-ر. دَس د. سَ ل ۱ سَ ل دَس ل ص ۲

عن ل آ لي و أ ق فا

صَّ افَّ ٢صَّ افَّ ٢لَّ صَّ ١ ١ [صَّ افَّ ٢مَّ رَّ ٢دَّ رَّ مَّ فَّ

خ..... وَ..... أ..... قاخ

٢ص ل س د : ٢ [ص ا ف م م - ر ر د د -] ٥

الشعر : نَبِيُّ النَّدَمَانِ صَاحِبُ دَاعِي الْأَنْسِ صَاحِبُ

حيثُ من أيدي الملاح لاح نجم السعد لاح

وعيون الورد تسجم معها فوق البطاخ

وَتَغُورُ الزَّهْرُ تَبَسُّمٌ عَنْ لَالٍ وَأَقْبَاحٍ

كوكبة الحسن دارا فمحا شمس النهار

ضوء خَتِيْهِ اَنَارَا مِنْهُ لِي نُوْرٌ وَنَسَارُ

الهوى العذري عَلم أهله خلع العِذار

يا كلِّيمَ العشقِ كلِّمَ إن باقى العمرِ راخ

الإيقاع:

[illegible]

مدور ترکی ۱۲۵۱-۵-۵۱-۵-۵۵۱-۱

مذہب عربی آواز ۱۵۵۵-۱۵۵۵

سلم مقام الحجاز كار:

۱د س ر م ف ۲ص ل س د ۱۱ ۲د س ل ص اف م س د

لونغه فرحفر۱

بإسراع (و = ١٢٠) الإيقاع : الوحدة السائرة ٢و (هـ عـ عـ)

خاتمة (١) س - م :: ٢ ر س ا ص ا ر ا ص س ا ر م ر د = س ا د ل ا
 ١ + ف ا ل د ا د - س س ل س ا ا ر م + ف ا ص ا ل س د ر ا م
 ٢ + ف ا م ر د ا س ل ص ا ١ + ف م ر ::

\$ تسليم س - م || اص س ر اص ا % || اس دس د ر د ا - رم ر د
 اس دس د ر د ا - رم ر د ا د اص ص اف ف ام ر ر د د
 س ل ص ال س ل س دس ا - ل س ل ص ال س ل س د
 س ا - ل س ل ص ال س دم ر دس ل ا [ص ارم ر : ||]
 ۲ [ص ارم ر] ||

خانه (۲) س-م :: ۲ص ل ا س د س ل ص ا ل ل ا ر م ا ر + د ر
م ر :: ۲ص ل ا س د س ل ص ا س س ص ا د د ل ا س س
ص ا ل س ل ص ا + ف ۲ص ا ف م ا ر م ر د س د س ل ا ص
§ || ~

خاتمه (۳) س-م :: ٢ رَ اَرَزَرِ اَرُ + دَسْ ~ رَ اَرُ + دُسْ سَ لَّ
صَ اِسَّ لَّ صَ اِفَمَ اَص. رَمْ اَفَا فَا = ٢ دُرَّ اِمَ اِمَمَ
اِسَّ دُرَّ مَرْ دُسَّ لَّ ا [صَ اَرَا صَ سَ : ||]
٢ [صَ اَرَا صَ ~] || §

خانه (۴) - س - م - إيقاع فالس ۳ و (ه ه ع) :: ا ر ۲ ص ص س س ا ص س
 س ر ر ا ۳ ص ۲ ف م ر د س ل ص ا ا ۱ [۲ د س ل ص ا ف م ر
 + د ::] ۲ [۲ د س ل ص ۱ + ف ل ص] s :: !

توفيق الصباغ

سماعي صبا

بتمهل (و = ٦٩) سماعي ثقيل ١٠ و (ة ~ ع ~ ه ~ ع ~ ع) س ~ م ~ ص

خاته (١) ||: اف ٢ ص اف ٢ ص اف ٢ ص اف ٢ ص اف ٢ ص اف ٢ ص
اف. م ر م ر ف م ~ ٢ ص. اف ٢ ص ل اف. م ٢ ص اف م ف
م ر د ا م ٢ ص اف م ٢ ص اف م م ر ر ~ ||:

§ تسليم || اف ٢ ص ل س. ل ل ص ص اف ف. ٢ ص اف م ر
اف ٢ ص اف ٢ ص اف ٢ ص اف ٢ ص اف ٢ ص اف ٢ ص
ر د س ل ص اف ٢ ص اف م م ر ٢ ص اف م. ر
د. ٢ ص اف م م ر ر ~ ||

خاته (٢) ||: (بيات) ٢ ص ل ل. ص ل س د ر ل ص اف م ر ٢ ص.
اف ٢ ص اف. م ٢ ص اف م ر ر د ا ر م ف. ٢ ص ل س
د ر ص ا اف ٢ ص ل اف. ٢ ص اف م م ر ر ~ §||:

خاته (٣) ||: ٢ ص د ل ص اف ٢ ص اف ٢ ص ل س ~ ٢ ص - ر
ف ر. د س ر د س ل د س ~ اف - م ٢ ص - ل - ص اف م
- ر د م ا ١ - ر. د س د. - م ر د د س س ل س ~ § ||:

خاته (٤) (بنشاط و = ٩٠ إيقاع فالس ٣ و (ه ع ع) ||: اف ٢ ص اف ٢ ص اف م ا ر
م ر م ا اف ~ اف ٢ ص اف ٢ ص اف م ا ر م ر ف ا م ر ~ ا
٢ ص. اف ٢ ص ل اف. م ف ٢ ص ا م. ر م ٢ ص اف م م ر د ~
للكمان ٢ ص اف م اف م ر ا م ف م ر د ~ الجميع ٢ ص اف م اف
م ر ا ا م ف م ا ر ~ ||:

|| للكمّان أف^٢ ص | س^٢ ل | ص^٢ أف | أف^٢ م ر ~ الباقي الآلات أف^٢ ص
 ل س^٢ ل ص | أف^٢ ل | س^٢ ~ |

للكمّان ٢- ر^٢ د س^٢ | ل ص | أف^٢ الباقي الآلات س^٢ ل ص | أف^٢ م ر |
 للكمّان أف^٢ ص. أف^٢ ص^٢ ل | أف. م^٢ ف^٢ ص^٢ | أم. ر^٢ م^٢ ف^٢ | أر^٢ د^٢ ~
 للجميع أف^٢ ص. أف^٢ ص^٢ ل | أف. م^٢ ف^٢ ص^٢ | أم. ر^٢ م^٢ ف^٢ | أر^٢ ~ ||
 || بين الصبا والبيات: للكمّان ٢÷ص. أف^٢ ص^٢ أف^٢ | ٢÷ص أف^٢ ف^٢ م^٢ أف^٢ م^٢
 ر^٢ أم^٢ ر^٢ ~ الباقي الآلات ٢÷ص. أف^٢ ص^٢ ل | أف^٢ | ٢÷ص أف^٢ ف^٢ | ٢÷ص
 أف^٢ م^٢ ر^٢ م^٢ أف^٢ ~ للكمّان أف^٢ = ص^٢ | ل = ص^٢ | أف^٢ | أم^٢ ف^٢ | = ص^٢
 أف^٢ م^٢ | ر^٢ م^٢ | = ص^٢ | ل ص أف^٢ ف^٢ م^٢ | أف^٢ = ص^٢ | أف^٢ ف^٢ م^٢ ر^٢ |
 أر^٢ د للجميع أر^٢ م^٢ | = ص^٢ | ل ص أف^٢ ف^٢ م^٢ | أف^٢ = ص^٢ | أف^٢ ف^٢ م^٢
 ر^٢ | أر^٢ ~ ||

|| بين الحجاز والصبا للكمّان ٢=ص^٢ | ١×ف^٢ - م^٢ | أر^٢ | ١×ف^٢ - م^٢ | ١×ف^٢
 ٢=ص^٢ | أف^٢ - م^٢ ر^٢ | أر. + د ر^٢ ~ الباقي الآلات ٢=ص^٢ | ١×ف^٢ - م^٢ | أر^٢
 ١×ف^٢ - م^٢ | ١×ف^٢ = ص^٢ | أف^٢ - م^٢ ف^٢ م^٢ | أر. - م^٢ ر^٢ ~ أحجاز تقريباً للكمّان
 ٢=ص^٢ | ١+ف^٢ | ص^٢ | ل | ١+ف^٢ - م^٢ | ف^٢ | ٢=ص^٢ | أم^٢ ر^٢ م^٢ | ١+ف^٢ - م^٢
 ر. د الباقي الآلات ٢=ص^٢ | ١+ف^٢ | ص^٢ | ل | ١+ف^٢ = ص^٢ | أم^٢ ف^٢ |
 ٢=ص^٢ | ١- م^٢ | +ف^٢ | ر^٢ م^٢ ف^٢ | أر^٢ = ص^٢ ~ للكمّان أر^٢ - م^٢ | ١+ف^٢ = ص^٢
 أف^٢ - م^٢ | أر^٢ د | ١+ف^٢. الباقي الآلات أر^٢ - م^٢ | ١+ف^٢ = ص^٢ | أف^٢ - م^٢ | أر
 + د - م^٢ | ١+ف^٢ | أر^٢ = ص^٢ ~ للكمّان أر^٢ - م^٢ | ١+ف^٢ = ص^٢ | أف^٢ - م^٢ | أر^٢ د
 حجاز ٢=ص^٢ | ل | ١+ف^٢ - م^٢ | الباقي الآلات أر^٢ - م^٢ | ٢=ص^٢ | ل | ١+ف^٢ - م^٢ | أر^٢ د
 - م^٢ ف^٢ م^٢ | أر. للجميع ٢ | ١+ف^٢ = ص^٢ | ١- م^٢ | ر^٢ | ٢=ص^٢ | أر^٢ = ص^٢.

١+فَ ٢صَلْ ١ ٢÷صُ ١ ٢÷سُ د ٢ر د ٢س ١ ل =ص ١+ف ١
 ١+فَ ٢صَ افَ -مَ رَ دَ ١ ارُ -مَ ١ ٢=صَ لَ ص ١+ف ١+ف
 -م ر ١ ٢=صُ للكم ان ١ ٢=صُ ١=ف ١ ٢=صُ لَ ص ١ بين الصبا والبيات
 افَ ٢=صَ افَ مَ رَ مَ افَ - للجميع افَ ٢=صَ لَ ص ١=صَ افَ ١ مَ
 ف ١ ٢=صَ افَ مَ ارُ مَ ١ ٢÷صُ افَ افَ مَ رَ ١ ٢ر ١ ١ مَ ٢÷ص ١
 ١ [اف. مَ فَا ٢÷ص ١ ام. رَ مَ فَا رُ ~ :] ٢ [اف. مَ فَا ٢÷ص
 ١ ام. رَ مَ فَا رَ مَ دَ ٢÷صُ افَ مَ رَ رَ] ٥ ٥

§ تسليم (سماعي ثقيل ١٠) يتمهل (و=٦٩) س ÷م ص

٥ اف ٢صَ لَ سَ. لَ لَ صَ صَ افَ فَا. ٢صَ افَ مَ رَ ١ اف ٢صَ افَ ٢صَ افَ مَ
 رَ مَ رَ فَا مَ ~ ١ ٢صَ افَ ٢صَ لَ سَ - رَ دَ سَ لَ ص ١ افَ ٢صَ افَ مَ =ر ١ ٢صَ
 افَ مَ. رَ دَ. ٢صَ افَ مَ مَ رَ ~ ٥

خاته (٥) (إيقاع يوروك سماعي ٦) بإسراع (و. = ١١٦) س ÷م ص

٥: افَ فَا فَا ٢صَ افَ مَ ١ ارَ دَ رَ مَ رَ مَ افَ ٢صَ افَ مَ رَ فَا
 ام. ~ ~ ١ افَ ٢صَ لَ مَ فَا ٢صَ ١ ارَ مَ ٢صَ افَ مَ رَ ١ اد
 ٢صَ افَ مَ رَ ارُ ~ ٥

٥: للكم ان افَ ٢صَ لَ سَ لَ صَ ١ افَ مَ رَ ~ الباقي الآلات افَ ٢صَ
 سَ لَ صَ افَ ١ ٢د د د ~ للكم ان ٢مَ - رَ دَ سَ لَ سَ ١ ٢- رَ دَ سَ
 لَ صَ افَ للجميع ٢سَ لَ صَ افَ مَ ارُ ~ ٥

٥: للكم ان ارَ رَ رَ رَ رَ رَ ١ ارُ. الباقي الآلات ٢س. لَ دَ ١ سَ ~ للكم ان
 افَ فَا فَا فَا فَا ١ ٢د. دَ =سَ دَ الباقي الآلات ٢-م. رَ + دَ ارُ ~ ١
 للكم ان ارَ -مَ فَا ٣=صَ ١ ٢فَ مَ رَ دَ ١ ٢سَ لَ صَ سَ ١ لَ للجميع
 ٢=صَ لَ سَ ١ ٢رَ دَ سَ لَ =صَ افَ ١ نغم كرد ٢سَ لَ =صَ افَ -مَ
 رَ ١ ٢لَ =صَ افَ فَا -مَ رَ ارُ ~ ٥

|| للكمان ا ر ر ر ا ٢. س الباقى الآلات ٢ ل س = ص ل ا اف ١ -
 للكمان اف ف ف ف ا ٢. للجميع ٢ م ر د ا ر د س د س ل ا ٢ س ١ -
 للكمان اف ٢ ص ل س ل ص ا اف ٢ ص ل س ~ الباقى الآلات ٢ ل س
 د ر د س ا ٢ ل س د ز ~ للجميع ٢ ف م ر م ا ر د س ر ا د س
 ل د ا ٢ س - ||

(إيقاع الفالس ٣) بحوية (و- ١٧٦) س م ل ر ص

|| نهاوند على درجة عجم العشيران: للكمان ٢ س ل ا ص ا اف = م ٢ ص ا
 اف - الباقى الآلات ا د ر م ا ر د ا س = ل د ا س - ||

|| للكمان اف م اف م ا ٢ س ل د ا س. الباقى الآلات ٢ ل س د ا س ل
 ص ا اف = م ٢ ص ا اف - للجميع ١ م ف ٢ ص ا ا ر م ف ا د ر
 ٢ ص ا اف م ر ا ف ر د ا س = ل د ا س. ا س - ||

|| للكمان ا ر د س ا = ل س ر ا د الباقى الآلات ا = ل ا د للكمان ٢ ص
 اف = م ا ٢ = ل ص اف اف الباقى الآلات ا ر اف للكمان ا ر د س ا
 ٢ ف ر س ا ٢ = ل س د ر م ف ا ر د س = ل ص اف للجميع ٢ = ل
 ص اف م ر د ا س ر د س = ل د ا س. ا س - ||

|| تكريز على درجة عجم العشيران للكمان ١ م ف ٢ ص ل س د ا ل = ص
 اف = م ر د ا س للجميع ٢ س ل ص اف = م اف - ا
 للكمان ١ م ف ٢ ص ل س ر ا ٢ ل س ل ص اف ٢ ص للجميع
 اف = م ر د س ر ا ا د - ||

|| للكمان ٢ س = ل س د ر م ف ٣ ص ٢ اف = م ر د ا ٢ س ر د
 س ل ص ا اف ٢ ص اف = م ف للجميع ٢ س ل ص اف = م
 ر د ا س ر د س = ل د ا س. ا س - ||

بحيوية (و. = ١٢٦) (إيقاع يوروك سماعي ٦) نغم عجم عشيران / س - م /

||: للجميع ٢س ل ص اف ا ر. م ا اف ٢ص ل س ا ل. ل ص ا

اف ٢ص ل س ا ل ص اف ٢ص ا ام ر د ر ا اس ~ ||:

||: للثمان اس س س س ا اس. س لباقي الآلات ٢د س ا ل ص اف

م ا ر ~ | للثمان ا ر ر ر ا ل. ل ص ا لباقي الآلات اف م ر د ا اس ~ ||:

|| للثمان اس س س س ر ر ر ا اف اف اف ٢س. ا اف اف اف ٢س س

س ا ا ر ر ر ف. ا اف اف اف ر ر ر ا ٢س س س اف اف اف ا

٢س س س ر ر ر ا ٢س. ~ ||

||: للجميع ٢س ل ص ل ص اف ا م ف ا م ر د ر ا م = م ف ٢ص ا

اف = م ف ٢ص ا ل س ل ص ا اف ٢ص اف م ا ر ا ر ~ |

اس د ر م ا اف ٢ص ل س ا د ر د س ا ل ص اف ~ | اف

٣ص ٢ف م ر د ا ٢س ر د س ل ص ا | ١ [اف ٢ص اف م ر د ا

اس س س ~ ||: ٢ [ا اف. ٢ص. ل. س.] §

ا ر. م. ف. ر. ا

§ تسليم (سماعي ثقيل ١٠) بتمهك (و=٦٩) س س م ص

اف ٢ص ل س. ل ل ص ص اف اف. ٢ص اف م ر ا اف ٢ص اف ٢ص اف م

ر م ر ف ا م ~ | ٢ص اف ٢ص ل س ر د س ل ص اف ا ل ص اف م ر ا ٢ص

اف م. ر د. ٢ص اف م م ر ر ~ ||!

إيقاع السماعي الثقيل : (١٠ و)

ا ة ~ / ة ~ ة / ة ~ ة ا

إيقاع الفالس : (٣ و)

ا ة ة ا

سلم مقام الصبّا:

ا ر م ف ٢ص ل س د ر || ٢- ر د س ل ص اف م ر

الشعر : فتيم وصلة من مقام السازكار الإيتماع

الألحان : المرحوم الشيخ سيددرويش موشح يا شادي الألحان المصمودي

بَدْرَدُ نَا مَسَا آ نَ حَا أَلَا دِيَا شَا يَا ٩٢ =

آ لَا يَا لِي كَلَّ لَا يَا نَ دَا عِي نَ لَا

مَسَا مَرَّ آ نَ دَا عِي نَ لَا رَدَّ لِي كَلَّ لَا يَا

لِي كَلَّ يَا هَ آ لَا لَا لَا لَا يَا لِي كَلَّ يَا آ نَا

دليل المقام سلم مقام السازكار

الاربفاع

8/4

دور ١ يا شادي الألحان اسمنا
رناك اليدان
٢ واطرب من في الحان واحبنا
من ضمن النديان

الشعر: فتليم
الأنحان: فتليم

وصلة من ممتام الحجازكار
موشح نبه الندمان صباح

الإيقاع

الفتش
١- مسرج
٢- مدور تركي
٣- مدور عربي

♩ = 72

ح ما نند ال

ما نند ال

أذ عيلا دا ن إن

أذ عيلا دا ن إن

من نتم ما أ آه

من نتم ما أ آه

لا لا

لا لا

سم لا نجح لا

سم لا نجح لا

و نال يو ع و 84 =

و نال يو ع و 84 =

ق فو ها ع دو جم

ق فو ها ع دو جم

آ سم تب س ه

آ سم تب س ه

و ل آ آ عن من نتم ما أ آه

و ل آ آ عن من نتم ما أ آه

1 1 2 2

1 1 2 2

لونغه فرحفا

رياض السنباطي

(1)

(2)

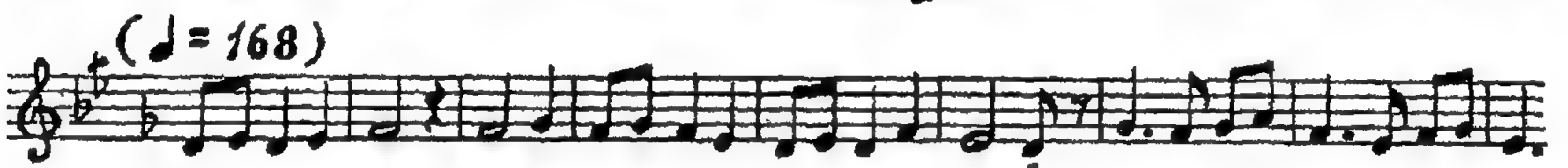
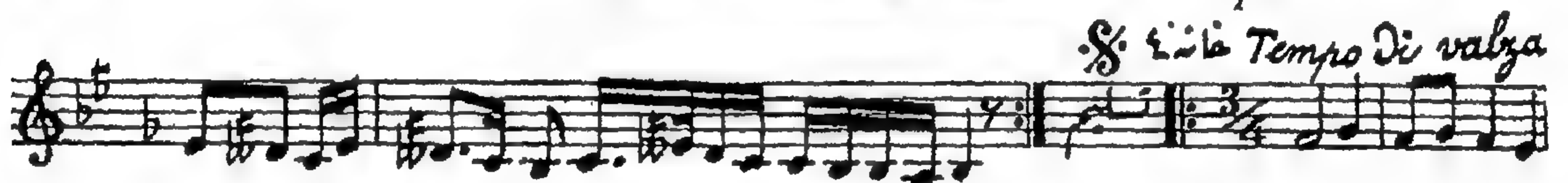
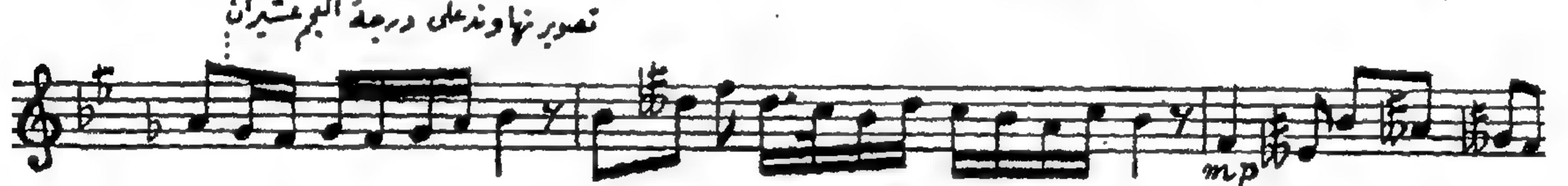
(3)

(4)

توفيق الصباغ

سماعي صبا

Andantino (♩ = 69)



سماعي صبا

- ۲۷ -

سماعي صبا

Allegro (♩. = 116) **فانز**

Handwritten musical score for a piece titled "بابا یارا" (Baba Yara). The score is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The music is written in a style that combines Western musical notation with Persian lyrics and musical instructions.

The lyrics, written in Persian, are:

- بابا یارا (Baba Yara)
- نم کردی (لا) (You didn't do (la))
- بیا فی الآلات (Bia fi alalat)
- لکجه (Lakja)
- لکجه (Lakja)
- لکجه (Lakja)
- لکجه (Lakja)
- لکجه (Lakja)
- لکجه (Lakja)
- لکجه (Lakja)

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *Tempo Di valza* (Tempo of waltz). The tempo is indicated as $\text{♩} = 176$. The score is a single melodic line, likely for a vocal or instrumental performance.

طبع في مؤسسة الصالحاني للطباعة - دمشق

دار الفكر سوريا
Bibliotheca Alexandrina
1240612

١٣٨٤/١٤٠٤/٤١
دار الفكر سوريا
طريقة عربية لتدوين الموسيقى العربية
١٧
٣٦٠٩٣٩